

erkennbar hohe Ansprüche im Hinblick auf den angestrebten Kirchenstil an, wenn vielfach sehr elaborierte kontrapunktische Satzweise Verwendung findet, choralgebundene Motive eingesetzt werden (interessanterweise bis hin zur Einbindung des protestantischen Chorals „Herzlich tut mich verlangen“) sowie im zweiten Agnus der Bezug zu den alten Kirchentönen gesucht wird (mit dem Vermerk „Hypo Mixolydische Tonart“). Daneben ist die bläsergesättigte Instrumentation aber auch von der deutlichen Intention nach Wirksamkeit gezeichnet, die den erfahrenen Opernpraktiker Vogler am Werk zeigt. Vor allem im Bläusersatz finden sich verschiedentlich markante (um noch deutlicher zu werden: eigentlich unerhörte) Lagenspreizungen, die an analoge Stellen bei Weber und insbesondere Meyerbeer denken lassen. Das Bewusstsein um die Eigenart der gewählten Lage scheint beispielsweise dann durch, wenn Vogler dezidiert das tiefe Chalumeau-Register der Klarinetten angibt.

Nicht zuletzt stellt die Neuausgabe des Requiem Es-Dur neben den als Faksimile erhältlichen Schriften (*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* und *Abt Vogler's Choral-System*, jeweils Hildesheim: Olms) somit einen willkommenen Anlass dar, sich erneut mit der faszinierenden Figur des Abbé Vogler zu befassen, dessen vielfältiges und verzweigtes Schaffen nach wie vor alles andere als aufgearbeitet ist.

(März 2012)

Andreas Jacob

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie III: Kammermusikwerke. Band 9: Klaviertrios. Hrsg. von Salome REISER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. XXIX, 261 S.

Wie Sauerbier musste es der Komponist seinen Verlegern anbieten: das „Meistertrio der Gegenwart“ (Schumann 1840), Mendelssohns seit langem unsterblich gewordenes Klaviertrio in d-Moll op. 49. Gemeinsam mit seiner etwas im Schatten stehenden Schwester in c-Moll op. 66, die gleichwohl die tieferen Spuren bei Brahms hinterlassen hat, ist es nun innerhalb der Leipziger Gesamtausgabe von Salome Rei-

ser vorgelegt worden. Die Frühfassung aus dem Sommer 1839 und das Flötenarrangement für Edward Buxton von 1840 wurden in einen separaten Band ausgelagert (Serie III, Band 9A). Daher beschränkt sich im vorliegenden Band, auch wenn die Werkgenese von op. 49 in der Einleitung natürlich ganz dargestellt wird und die Quellen der Frühfassung im Kritischen Bericht erwähnt sind, die textkritische Arbeit bei op. 49 auf die Edition der ersten Druckfassung anhand von Quellen; diese datieren nach der verschollenen autographen Partitur von Herbst 1839, welche George Grove noch in Händen gehalten hatte. Es handelt sich dabei um die autographe Stichvorlage sowie die gleichzeitig erschienenen französischen, englischen und deutschen Erstdrucke (Stimmen und Partitur) vom 9. April 1840, ferner noch zu Lebzeiten erschienene deutsche Titelaufgaben.

Der Kritische Bericht der Leipziger Ausgabe fasst die Auswertung dieser Quellen nicht wie üblich synoptisch zusammen, sondern stellt den tabellarischen Stellenkommentar jeweils getrennt dar: Zunächst werden die Korrektur-(Überarbeitungs-)spuren des Autographs beschrieben, dann dessen inhaltliche Abweichungen zum edierten Text, danach die inhaltlichen Abweichungen der jeweiligen sonstigen Quellen, schließlich in einer letzten Rubrik „Textkritische Anmerkungen“ die editorischen Eingriffe gegenüber der Hauptquelle, die dem edierten Text zugrunde lag. Natürlich haben diese Werke, hat dieser Komponist eine derart luxuriöse multiple Gliederung des Kritischen Berichtes verdient – das Nachschlagen einzelner Stellen gerät dabei allerdings zu einem mühsamen Unterfangen, zumal die einzelnen Unterabschnitte im Layout nicht sehr deutlich voneinander geschieden sind. Auch wird ein rasches Verständnis der Entwicklungsstufen mancher Stellen erschwert, die mehrfach überarbeitet worden sind, so etwa im Kopfsatz des d-Moll-Trios die schon im Autograph tiefgreifend umgestalteten Takte 62 ff., die nochmals nachträglich während der Drucklegung um einen Takt erweitert wurden.

Der Gesamteindruck des Bandes ist sehr vorteilhaft. Die Einleitung ist eine nüchterne, ausschließlich auf Primärquellen gestützte Re-

konstruktion von Genese und Drucklegung der Werke, wobei dennoch gerade auch jene Zitate wertvoll scheinen, die etwas über die frühe Rezeption aussagen. Dazu gehört ganz sicher der köstliche Briefwechsel mit dem englischen Verleger Buxton, der angesichts der technischen Schwierigkeiten des ersten Trios (die, wie wir erfahren, nicht zuletzt einem von Ferdinand Hiller angeregten „Update“ des Klaviersatzes zu verdanken sind) um die Absatzmöglichkeiten des Nachfolgers bangte: „I am extremely glad to hear that [...] the Trio is not such a Ungeheuer that it would frighten the ladies“. Das Layout des Notenbildes ist nicht unnötig gespreizt worden, die Faksimiles haben mehr als nur illustrierende Funktion (Überarbeitungsspuren in handschriftlichen Quellen, der zusätzliche bzw. fehlende Takt im Kopfsatz von op. 49 in den Erstdrucken etc.), lediglich die nicht zweispaltig, sondern in Seitenbreite gesetzten Textteile (Fußnoten, Skizzen-Bericht) sind etwas unbequem zu lesen. Die folgenden kritischen Anmerkungen sind nicht Ergebnis einer systematischen Fehlersuche, sondern dem Rezensenten beim Durchspielen der Klavierstimme aufgefallen.

Die nicht korrekte Notierung der verminderten Septakkord-Arpeggien im Kopfsatz des d-Moll-Trios (T. 39–51), bei der nominell sechs Sechzehntel auf die verbleibende dritte Viertel entfallen, bleibt unkommentiert: Eine triolische (bzw. sextolische) Deutung liegt zwar nah, ist aber nicht die einzig mögliche, zur Klärung hätte zumindest eine Diskussion im Kritischen Bericht beigetragen; dass die Quellen hier übereinstimmen, wie man auch schön an den beigegebenen Faksimilenseiten sehen kann, macht die Notation ja nicht richtiger. Folgende Stellen sind – da sie in allen Teilen des Kritischen Berichtes unerwähnt bleiben – vermutlich reine Stichfehler im Neusatz von op. 66: Satz I, T. 59, Pf. u., 3. Viertel, *b* steht irrtümlich vor *es'* statt vor *ges'*; Satz I, T. 301, Pf. o., 3. Viertel, *b* vor *des'* fehlt; Satz I, T. 312, Pf. u., 7. 16tel, statt *f* lies *g*; Satz II, T. 46, Pf. o., 5. Achtel, *b* vor *des'* fehlt; Satz III, T. 131, Pf. o., 6. 16tel, *#* vor *fis'* fehlt; Satz IV, T. 41 und 42, Pf. u., Oberstimme, 4. Achtel, es fehlen die Akzidentien *b* bzw. ein Auflösungszeichen; Satz IV, T. 44,

Pf. o., 4. 16tel, statt *es'* lies *f'* (die alte Gesamtausgabe von Julius Rietz bestätigt alle diese Befunde mit Ausnahme von Satz I, T. 59, wo *b* vor *ges'* ebenfalls fehlt).

Ein bloß die Optik verletzendes Missgeschick ist das Fehlen von Akkoladenklammer und durchgezogenen Taktstrichen in der Klavierstimme in der zweiten Akkolade auf S. 129. Anfechtbar ist dagegen die Herausgeberentscheidung, im Finale des zweiten Trios in Takt 36 als letzte Sechzehntel der Klavierstimme *d'* anzusetzen: Zwar findet sich dieser Ton in den Erstdrucken, aber Mendelssohns Autograph zeigt hier das einzig logische *es'*, denn für eine Veränderung der Mittelstimmtonhöhe zeigt weder diese ganze Passage (T. 36–46) noch deren verkürzte Wiederkehr (T. 193–198) irgendeine Parallele; daher ist auch das *es'* (Satz IV, T. 44, Pf. o., 4. 16tel) sicherlich als *f'* zu lesen (Rietz bestätigt beide Stellen). Vielleicht hat die doppelte Abstufung der autographen Partitur vom 30. April 1845 zur „sekundären Referenzquelle“ gegenüber Mendelssohns Korrekturliste vom 30. Dezember 1845 als „primärer Referenzquelle“ und dem deutschen Erstdruck als „Hauptquelle“ dazu geführt, die Möglichkeit vom Komponisten übersehener Stecherfehler in den Erstdrucken zu gering einzuschätzen. Dass solche Stellen aber durchaus vorkommen, zeigt die einzige in den textkritischen Anmerkungen zu op. 66 angeführte Tonhöhenkorrektur in T. 80 des Finalsatzes: ein harmoniefremder Ton in einem gebrochenen Dreiklang, wobei bereits das Autograph die korrekte Note aufweist.

Gleichsam unkommentiert stehengeblieben ist auch eine andere erklärungsbedürftige Stelle, nämlich T. 268–270 im Kopfsatz des c-Moll-Trios: Hier führt Mendelssohn in der Oberstimme des Klaviers parallel zur Violine *as'* nach *g'*; anders als die Violine setzt das *as'* aber schon zu Beginn von T. 269 aus, und doch reicht der Phrasierungsbogen bis T. 270 weiter, wo er in *c'/g'* mündet. Im Autograph hatte an dieser Stelle zunächst eine Viertelpause gestanden, was zum verkürzten *as'* passt; der erreichte Zielklang und der Bogen sprechen allerdings dafür, das *as'* im Vortakt analog zur Violine als Ganze auszuhalten. So wie es nun – wohl

als Ergebnis einer unvollständig ausgeführten Überarbeitung – dasteht, ergibt die Stelle keinen Sinn (Rietz bringt sie ohne Bogen). Immer ein editorischer Grenzfall ist die Frage nach Ergänzung unvollständiger Stimmverläufe in Passagen mit wechselnder Stimmenzahl, beispielsweise durch hinzugefügte Pausen oder eine klärende Halsung und ähnliche Verfahren. Die 3. Achtel *c* der Mittelstimme in der rechten Hand des Klaviers in T. 301 des Finalsatzes steht jedenfalls mutterseelenallein zwischen den Akkorden, und da dies zu Mendelssohns ansonsten so sauberem Satzbild nicht recht passen will, scheint ein editorischer Eingriff gerechtfertigt: Rietz' Ausgabe lässt hier der Mittelstimmen-Achtel eine Viertelpause vorangehen.

Neben den beiden Klaviertrios werden in Band III/9 auch zwei kleine Fragmente gleicher Besetzung veröffentlicht: ein nur grob auf Ende der 1830er/Anfang der 1840er Jahre zu datierender Fünftakter in A-Dur sowie ein für den Verleger Gottfried Martin Meyer entstandenes Albumblatt (Adagio) vom 8. September 1839 in der Paralleltonart *fis*-Moll. Beide könnten zu der hypothetischen Annahme verleiten, dies wären die einzigen Reste jenes anderen Trios, das Mendelssohn schon seit 1832 (neben dem späteren op. 49) projektiert hatte; immerhin teilte der Komponist noch im August 1838 Hiller mit, „nächstens ein Paar Trios zu schreiben“. Die Herausgeberin äußert diese Vermutung nicht und möchte auch keinen Zusammenhang der beiden Fragmente untereinander herstellen, der über eine chronologische Nähe hinausgeht (S. XIV). Weniger zurückhaltend ist Reiser bei der Deutung der abschließend präsentierten Skizzen. Hier finden sich einige weitere Gedanken mit derselben Vorzeichnung von drei Kreuzen, deren Interpretation als Trio-Entwurf aber auf recht dünnen Beinen steht: Die drei Notate sind auf zwei (Klavier-)Systemen ohne Besetzungsangabe überliefert, gemeinsam mit Skizzen zum Oktett vom Frühjahr 1832. Der Zusammenhang wird in der Einleitung (S. XII) nur implizit hergestellt über die gemeinsame Nennung von Oktett und geplanten Trios in einem Brief aus dem Januar 1832. Ob solche

Skizzen als Particell für ein Klaviertrio gelesen werden können, dessen Gestalt wir nicht kennen, erscheint mir fraglich, und die Formulierung „Entwürfe [...], die ganz offensichtlich in Zusammenhang mit den im Jahre 1832 in Paris projektierten Klaviertrios stehen“ (S. 258), ist zumindest mutig zu nennen. Die restlichen edierten Skizzen, die aus zwei unterschiedlichen Konvoluten stammen und ebenfalls nur auf zwei Systemen ohne Besetzungshinweise notiert sind, werden aufgrund melodischer Analogien als Entwürfe zum Finalsatz des *c*-Moll-Trios gedeutet. Die beiden aus Skizzen zum Elias entnommenen Fragmente weisen in der Melodiestimme einen Septsprung aufwärts mit folgendem stufenweisen Abstieg auf. Dass dieses Melodiegerüst eine Floskel ist, zeigt schon der vergleichende Blick auf den A-Dur-Gedanken von 1832. Um einen Zusammenhang mit dem mit Nonensprung (!) beginnenden Thema aus op. 66 herstellen zu können, müssen jedenfalls weitere Elemente hinzutreten: Tonart, Taktart, Bassbewegung, rhythmischer Verlauf etc. Im ersten Fall, ein 6/4-Takt mit Orgelpunkt-*C*, in dem der melodische Abstieg schon nach zwei Vierteln unterbrochen und umgebogen wird, scheint keine Analogie vorzuliegen. Die zweite Skizze desselben Notenblattes weist den passenden 6/8-Takt auf, ebenso einen längeren melodischen Abstieg nach dem Septsprung. Allerdings passen weder der weitere melodische Verlauf noch die Bass- und damit die harmonische Bewegung zum späteren op. 66. In beiden Fällen ist die hypothetisch ergänzte Vorzeichnung von drei *b* sehr fraglich, viel sinnvoller (und klanglich erträglicher) erscheint ein *b* – ansonsten müsste zumindest beim Wechsel nach *f*-(Moll) in der zweiten Skizze überall *des* statt *d* stehen. Während diese beiden Skizzen also nur gewaltsam in einen Zusammenhang mit dem zweiten Trio gebracht werden können, zeigt ein Skizzenblatt aus einem dem Streichquintett op. 87 gewidmeten Konvolut tatsächlich eine gut erkennbare Vorform des späteren Finalsatzes aus op. 66: Zwar beginnt auch diese Skizze mit einem Sept- statt Nonsprung, aber die charakteristische melodische und rhythmische Kontur sowie der aufsteigende Bass sind bereits

ausgebildet. Eine Diskussion dieser Skizzen zusätzlich zu ihrer editorischen Präsentation wäre hilfreich gewesen, um die Beziehungen als stärkere oder schwächere Hypothesen deutlich zu machen. Dass der Band zu entsprechenden Forschungen anregt, und damit zum Nachdenken über ein gleichsam kanonisiertes Repertoire, steht außer Frage.

(Januar 2012)

Christoph Flamm

Eingegangene Schriften

Bachs Johannespassion. Poetische, musikalische, theologische Konzepte. Vorträge der Bachwoche Stuttgart 2011. Hrsg. von Michael GASSMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2012. 133 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe Internationale Bachakademie. Band 17.)

CASPAR BATTEGAY: Judentum und Popkultur. Bielefeld: transcript Verlag 2012. 151 S.

MATTHIAS BLUME: Carlo Gesualdo. Exzentrischer Manierist oder Wegbereiter der Atonalität? Eine Annäherung. Köln: Verlag Dohr 2012. 82 S., Abb., Nbsp.

HANS BRANDNER: Bewegungslinien der Musik. Alexander Truslit und seine Lehre der Körpermusikalität, der Kinästhesie der Musik. Augsburg: Wißner Verlag 2012. 146 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikpädagogik. Band 106.)

CHRISTIAN BROY: Zur Überlieferung der großbesetzten musikalischen Werke Leopold Mozarts. Augsburg: Wißner-Verlag 2012. 245 S. (Beiträge zur Leopold-Mozart-Forschung. Band 5.)

ANKE CHARTON: prima donna, primo uomo, musico. Körper und Stimme: Geschlechterbilder in der Oper. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012. 357 S. (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung. Band 4.)

ULRICH DRÜNER und GEORG GÜNTHER: Musik und „Drittes Reich“. Fallbei-

spiele 1910 bis 1960 zu Herkunft, Höhepunkt und Nachwirkungen des Nationalsozialismus in der Musik. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012. 390 S., Abb.

INGO GRONEFELD: Flauto Traverso und Flauto Dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 4: Telemann-Zuckert, Anhang. Tutzing: Hans Schneider 2012. 547 S., Abb., Nbsp.

Guide de la Musique de la Renaissance. Hrsg. von Françoise FERRAND. Paris: Librairie Arthème Fayard 2011. 1235 S., Abb., Nbsp.

TOSHIO HOSOKAWA: Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche mit Walter-Wolfgang SPARRER. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 223 S., Abb., Nbsp.

EKKEHARD JOST: Jazzgeschichten aus Europa. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 334 S., Abb., CD.

GORDON KAMPE: Topoi – Gesten – Atmosphären. Märchenoper im 20. Jahrhundert. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2012. 276 S., Nbsp.

URSULA KRAMER: Schauspielmusik am Hoftheater in Darmstadt 1810–1918. Spielarten einer selbstverständlichen Theaterpraxis. Mainz u. a.: Schott Music 2008. 361 S., Abb., DVD, Nbsp. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte. Band 41.)

JOHANNES KREIDLER: Musik mit Musik. Hofheim: Wolke Verlag 2012. 253 S., Abb., Nbsp.

JAVIER MARÍN LÓPEZ: Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico. 2 Bände. Jaén: Universidad de Jaén/Madrid: Sociedad Española de Musicología 2012. XXIII/VI, 1278 S., Abb., Nbsp.

Musik – Kontext – Wissenschaft. Musiques – contextes – savoirs. Interdisziplinäre Forschung zu Musik. Perspectives interdisciplinaires sur la musique. Hrsg. von Talia BACHIR-LOOPUYT, Sarah IGLESIAS,